Ouvrage adopté dans les Ecoles de la Ville de Paris.

PETITE
Grammaire Musicale

OU

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES

DE LA MUSIQUE

EXPOSÉS PAR DEMANDES ET RÉPONSES

A L'USAGE DES ÉLÈVES DU COLLÈGE ROLLIN

par F.-L. DURAND

Maître de Musique

Nouvelle édition revue par Gaston CHOISNEL



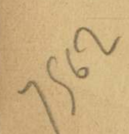
Prix net : 1 franc

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

DURAND et Cie

Paris, 4, Place de la Madeleine, 4

D. et F. 8388



Ouvrage adopté dans les Écoles de la Ville de Paris

PETITE
Grammaire Musicale

OU

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES

DE LA MUSIQUE

EXPOSÉS PAR DEMANDES ET RÉPONSES

A L'USAGE DES ÉLÈVES DU COLLÈGE ROLLIN

par F.-L. DURAND

Maître de Musique

Nouvelle édition revue par Gaston CHOISNEL

Prix net : 1 franc



A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

DURAND et Cie

PARIS, 4, Place de la Madeleine, 4

D. et F. 8388

AVERTISSEMENT

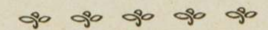
En publiant ce petit ouvrage, nous n'avons nullement la prétention d'avoir créé une méthode nouvelle pour l'enseignement de la musique ; il en existe de très bonnes, et il serait difficile de faire mieux. Mais, chargé depuis plusieurs années d'enseigner simultanément la musique vocale à un grand nombre d'enfants, et n'ayant pour chaque leçon qu'un court espace de temps, nous avons dû chercher tous les moyens de simplifier l'enseignement et d'économiser des instants précieux.

L'expérience nous a démontré que le temps si limité de la leçon ne pouvait permettre d'interroger assez souvent chaque élève pour s'assurer s'il avait compris et retenu l'explication des principes élémentaires de la musique, et cependant, sans la connaissance approfondie de ces principes, aucun progrès n'est possible. C'est pour remédier à ce grave inconvénient que nous avons entrepris de les exposer par écrit, le plus succinctement et le plus simple-

ment possible, dans une série de demandes et de réponses.

De cette manière, les enfants pourront les apprendre dans l'intervalle d'une leçon à une autre, sous la surveillance d'une personne même non musicienne ; et, de son côté, le professeur n'ayant plus qu'à s'occuper de les faire appliquer, obtiendra infailliblement des résultats plus prompts et plus satisfaisants.

F.-L. Durand.



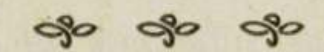
On connaît l'origine des noms donnés aux différentes notes de musique, qui tous (à l'exception du *si*, qui fut ajouté plus tard), ne sont autre chose que la première syllabe de chaque vers d'un hymne à saint Jean-Baptiste,

UT queant laxis
REsonare fibris,
MIra gestorum
FAmuli tuorum
SOLve polluti
LAbii reatum
Sancte Ioannes.

Pour nous conformer à un usage presque général aujourd'hui, nous avons substitué au mot *ut* celui de *do*, adopté depuis longtemps en Italie et chez d'autres peuples.



PRINCIPES DE MUSIQUE



CHAPITRE PREMIER

De la musique.

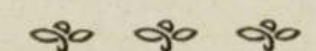
D. Qu'est-ce que la musique ?

R. L'art de reproduire et de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.

D. Combien distingue-t-on de sortes de musique ?

R. Deux : la musique *vocale* et la musique *instrumentale.*

La musique vocale s'exécute avec la voix, et la musique instrumentale, avec les instruments.



CHAPITRE II

Des Figures de notes et de leurs différentes valeurs.

D. Comment écrit-on la musique ?

R. Par des signes ou caractères qu'on nomme *notes.*

D. Combien y a-t-il de figures de *notes ?*

R. Sept, savoir : la *ronde*, la *blanche*, la *noire*, la *croche*, la *double croche*, la *triple croche*, la *quadruple croche.*

Exemple:

Ronde	Blanche	Noire	Croche	Double Croche	Triple Croche	Quadruple Croche

D. Qu'est-ce qu'indiquent ces différentes figures et ces différents noms de notes?

R. La valeur ou la durée plus ou moins grande de chacune d'elles.

D. Quelle est la note qui a le plus de valeur et de durée?

R. C'est la *ronde*. La *blanche* est la moitié de la *ronde ;* la *noire*, le quart ; la *croche*, le huitième ; la *double croche*, le seizième ; la *triple croche*, le trente-deuxième, et la *quadruple croche*, le soixante-quatrième.

D. Faites connaître la valeur comparative de chaque note.

R. La *ronde* vaut 2 *blanches*, ou 4 *noires*, ou 8 *croches*, ou 16 *doubles croches*, ou 32 *triples croches*, ou 64 *quadruples croches*.

La *blanche* vaut 2 *noires*, ou 4 *croches*, ou 8 *doubles croches*, ou 16 *triples croches*, ou 32 *quadruples croches*.

La *noire* vaut 2 *croches*, ou 4 *doubles croches*, ou 8 *triples croches*, ou 16 *quadruples croches*.

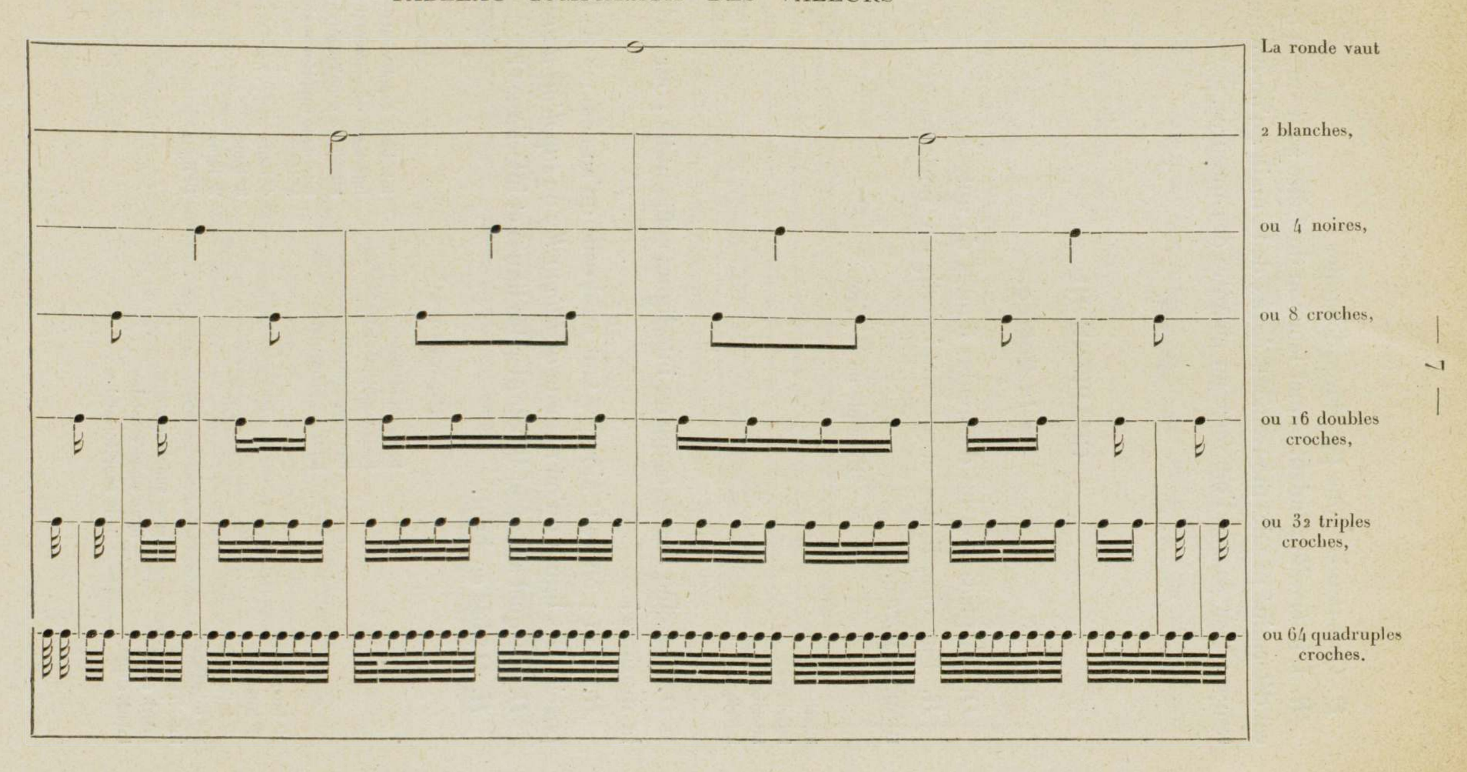
La *croche* vaut 2 *doubles croches*, ou 4 *triples croches*, ou 8 *quadruples croches*.

La *double croche* vaut 2 *triples croches*, ou 4 *quadruples croches*.

La *triple croche* vaut 2 *quadruples croches*.

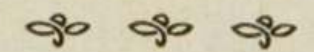
(Voyez le tableau comparatif des valeurs, à la page suivante.)

TABLEAU COMPARATIF DES VALEURS



D. Qu'entendez-vous par durée des notes ?

R. L'intervalle pendant lequel leur son doit être soutenu, et qui est déterminé par des mouvements égaux de la main qu'on nomme temps ; c'est ce que l'on verra au chapitre des mesures.



CHAPITRE III

De la Portée.

D. Où place-t-on les différentes figures de notes ?

R. Sur cinq lignes et quatre interlignes horizontaux qu'on nomme *portée*.

Exemple de la portée.

	5e ligne
interligne	
	4e ligne
interligne	
	3e ligne
interligne	
	2e ligne
interligne	
	1re ligne

D. Ces cinq lignes et quatre interlignes suffisent-ils pour écrire la musique ?

R. Non ; on peut ajouter, tant au-dessus qu'au-dessous de la portée, des lignes qu'on nomme *additionnelles* ou *supplémentaires*.

D. En quel sens faut-il compter les lignes et interlignes ?

R. De bas en haut.

Exemple :

ligne supplémentaire	interligne supplémentaire
ligne supplémentaire	interligne supplémentaire
ligne supplémentaire	interligne supplémentaire
ligne supplémentaire	interligne supplémentaire
	5e ligne
4e interligne	4e ligne
3e interligne	3e ligne
2e interligne	2e ligne
1er interligne	1re ligne
interl. suppl.	ligne supplémentaire
interl. suppl.	ligne supplémentaire
interl. suppl.	ligne supplémentaire

CHAPITRE IV

Des Silences.

D. La succession des notes est-elle toujours immédiate ?

R. Non ; elle peut être interrompue par des signes qu'on nomme *silences*.

D. Combien y en a-t-il ?

R. Sept : autant que de figures de notes ; savoir :

la pause	la demi-pause	le soupir ou	le demi soupir	le quart de soupir	le huitième de soupir	le seizième de soupir
silence de la ronde	silence de la blanche	silence de la noire	silence de la croche	silence de la double croche	silence de la triple croche	silence de la quadruple croche

La pause est le silence de toute espèce de mesures.

D. Y a-t-il des silences qui excèdent ces valeurs ?

R. Oui ; il en est d'autres qui se nomment *bâtons de pauses.*

Exemple:

2	4	15 ou 20, etc.
bâton de deux pauses	bâton de quatre pauses	silence d'un nombre quelconque de mesures

CHAPITRE V

Du Point, du Double Point, du Triolet et du Sextolet.

D. Que fait le point placé après une note quelconque ?

R. Il augmente la note qui le précède de la moitié de sa valeur.

D. Quel est l'effet d'un second point placé après le premier ?

R. Il augmente encore la note de la moitié de la valeur du premier point.

D. De quelle note le point tient-il lieu après une ronde, après une blanche, une noire, une croche, une double croche, etc. ?

R. Après une ronde, le point tient lieu d'une blanche ; après une blanche, d'une noire ; après une noire, d'une croche ; après une croche, d'une double croche ; après une double croche, d'une triple croche ; et après une triple croche, d'une quadruple croche.

D. Combien la ronde pointée vaut-elle de blanches ; la blanche pointée, de noires ; la noire pointée, de croches, etc. ?

R. La ronde pointée vaut trois blanches ; la blanche pointée, trois noires ; la noire pointée, trois croches ; la croche pointée, trois doubles croches ; la double croche pointée, trois triples croches, et la triple croche pointée, trois quadruples croches.

Exemple de l'augmentation de la valeur des notes par le *point*.



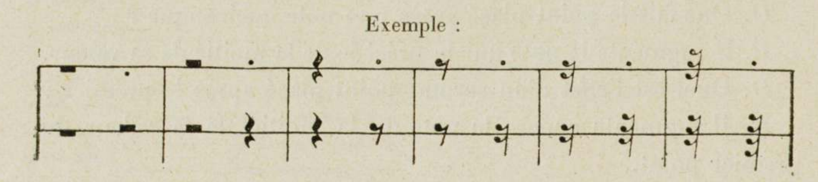
Exemple de l'augmentation de la valeur des notes par le *double point*.



D. Le point et le double point ne se placent-ils jamais qu'après les notes ?

R. On les place également après les silences, et ils augmentent leur valeur dans la même proportion.

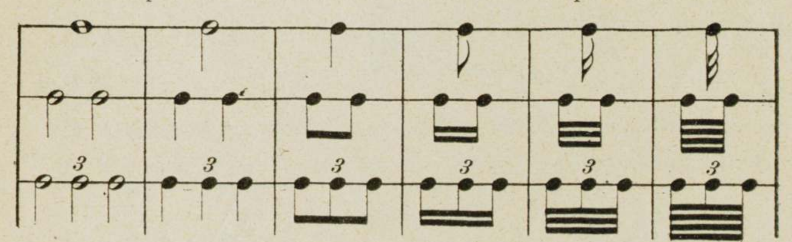
Exemple :



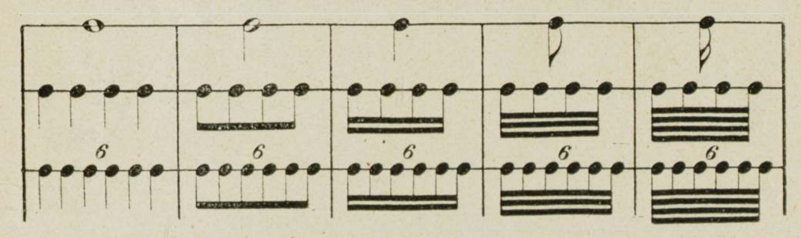
D. De même que la valeur d'une note peut être augmentée par l'effet d'un ou plusieurs points, ne peut-elle pas être également diminuée d'une autre manière ?

R. Oui : 1° par un groupe de notes appelé *triolet*, ou *trois pour deux* ; 2° par un groupe de six notes appelé *sextolet*, *sixain*, *sixaine*, ou *six pour quatre*.

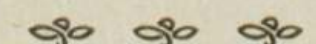
Exemple de la diminution de la valeur des notes par le *triolet*.



Exemple de la diminution de la valeur des notes par le *sextolet*.



Il est à remarquer, par les exemples ci-dessus, qu'on doit toujours mettre le chiffre 3 au-dessus des trois notes qui forment le triolet, le chiffre 6 au-dessus des six notes qui forment le sextolet.



CHAPITRE VI

Du nom des notes.

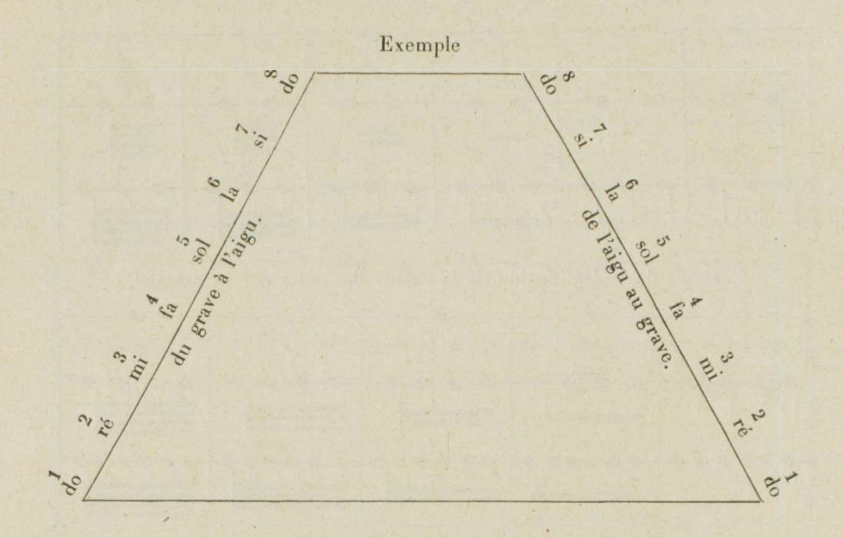
D. Indépendamment des noms qu'on a donnés à chaque figure de note relativement à leur valeur et durée, ces notes n'ont-elles pas d'autres noms ?

R. Oui ; elles en ont encore d'autres qui sont déterminées par la place qu'elles occupent sur les lignes ou dans les interlignes.

D. Quel en est le nombre ?

R. Elles sont au nombre de sept, savoir : *ut* ou *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* ; en y joignant la répétition du premier *ut* ou *do*, qu'on nomme *octave*, ce nombre est porté à huit et constitue la *gamme*, ainsi qu'il suit :

Exemple



D. Les notes ne sont-elles pas connues sous d'autres dénominations ?

R. Oui, sous celles de *première*, *deuxième*, *troisième*, *quatrième*, *cinquième*, *sixième*, *septième*, *huitième* ou *octave*.

On appelle encore la première *tonique*, la deuxième *sus-tonique*, la troisième *médiante*, la quatrième *sous-dominante*, la cinquième *dominante*, la sixième *sus-dominante*, la septième *sensible*, la huitième *octave* de la *tonique*.

CHAPITRE VII

Des Clefs.

D. Comment le nom de ces notes est-il fixé?

R. Par des signes que l'on nomme *clefs*, et que l'on place à la tête de la portée.

D. Quel est le nombre de clefs?

R. Trois : la clef de *sol* 𝄞, la clef de *do* 𝄡 et la clef de *fa* 𝄢

D. Quelle place ces clefs occupent-elles dans la portée?

R. La clef de *sol* se pose sur les première et deuxième lignes.

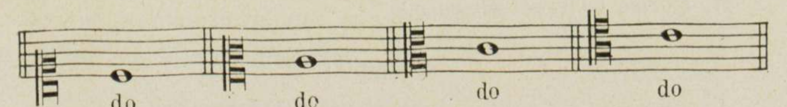
Exemple:



(La clef de *sol* première ligne ne se trouve plus que dans la musique ancienne.)

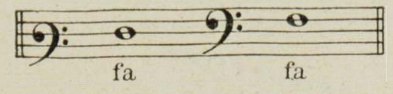
La clef de *do* se pose sur les quatre premières lignes.

Exemple:



La clef de *fa* se pose sur les troisième et quatrième lignes.

Exemple:



Il faut remarquer que les clefs donnent leurs noms aux notes placées sur la même ligne qu'elles, de sorte que, si la clef de *sol* est posée sur la seconde ligne, la note placée sur cette même ligne se nommera *sol*, et ainsi des autres.

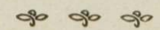
D. Pour quel genre de voix s'emploient ces diverses clefs ?

R. La clef de *sol* sur la deuxième ligne et la clef de *do* sur la première ligne s'emploient pour les voix aiguës, appelées *premier dessus* ou *soprano*.

La clef de *do* sur la troisième et la quatrième ligne, pour les voix du *medium*, appelées, l'une *haute-contre* ou *contralto*, et l'autre *taille* ou *ténor*.

La clef de *fa* sur la quatrième ligne pour les voix graves, appelées *basse* ou *basso*.

(La clef de *do* deuxième ligne et la clef de *fa* troisième ligne ne sont plus en usage que pour la transposition.)



CHAPITRE VIII

Tableau de la Portée générale des voix.

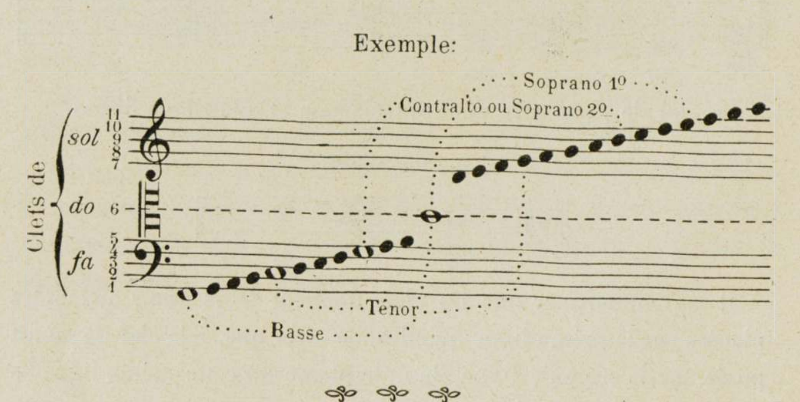
D. Combien faut-il de lignes pour noter tous les sons successifs des divers genres de voix ?

R. Il en faut onze.

D. Comment les nomme-t-on ?

R. *Portée générale des voix.*

Exemple:



CHAPITRE IX

De la Position des notes.

D. D'après l'exemple ci-dessus de la portée générale, les cinq lignes de la portée de la clef de *sol* ne pourraient-elles pas être figurées par les cinq doigts de la main gauche, et celles de la clef de *fa* par les cinq doigts de la main droite ?

R. Oui ; dans chaque main, le petit doigt sera regardé comme première ligne de la portée, et ainsi de suite.

D. A la clef de *sol*, figurée par la main gauche, quel sera le nom des notes placées sur les cinq lignes et quatre interlignes ?

R. Sur la première ligne, ou petit doigt, sera le *mi* ; sur la deuxième, *sol* ; sur la troisième, *si* ; sur la quatrième, *ré* ; sur la cinquième, *fa*.

Dans le premier interligne, *fa* ; dans le deuxième, *la* ; dans le troisième, *do* ; dans le quatrième, *mi*.

D. A la clef de *fa*, figurée par la main droite, quel sera le nom des notes placées sur les cinq lignes et quatre interlignes ?

R. Sur la première ligne, ou petit doigt, sera le *sol* ; sur la deuxième, *si* ; sur la troisième, *ré* ; sur la quatrième, *fa* ; sur la cinquième, *la*.

Dans le premier interligne, *la* ; dans le deuxième, *do* ; dans le troisième, *mi* ; dans le quatrième, *sol*.

Exemple:

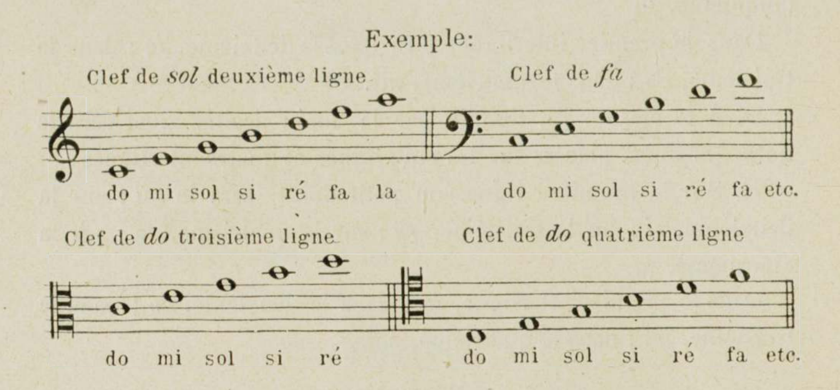


On voit, par cet exemple, que la note placée sur la cinquième ligne d'une portée quelconque porte le même nom que la note placée sur le premier interligne de la même portée, de même que la note placée sur le quatrième interligne portera le nom de celle placée sur la première ligne.

D. Faites connaître la succession des notes placées sur des lignes consécutives, d'après une première note donnée, quelle que soit la clef.

R. En plaçant le *do* sur une ligne quelconque, on aura successivement : *do, mi, sol, si, ré, fa, la, do,* etc., en montant de ligne en ligne ; si, au contraire, le *do* est placé dans un interligne, on aura toujours la même succession *do, mi, sol,* etc., mais d'interligne en interligne.

Exemple:



❧ ❧ ❧

CHAPITRE X

De la Gamme diatonique.

D. Que produit la progression des notes d'après leur rang numérique ?

R. La gamme *diatonique*, c'est-à-dire qui procède par tons et par demi-tons naturels.

D. Qu'entendez-vous par *tons* et *demi-tons* ?

R. On entend ici par ces mots, l'élévation ou l'abaissement de la voix d'une note à l'autre. On appelle *ton* l'intervalle qu'il y a de *do* à *ré*, de *ré* à *mi*, de *fa* à *sol*, de *sol* à *la*, de *la* à *si* ; et *demi-ton*, l'intervalle de *mi* à *fa* et de *si* à *do*.

D. De combien de tons est formée la gamme diatonique ?

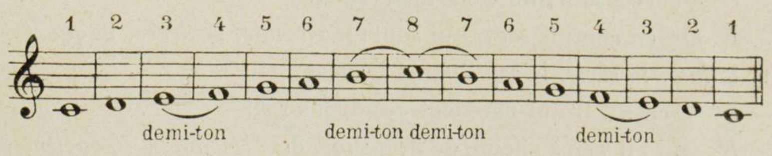
R. De cinq tons et de deux demi-tons.

D. Dans quel ordre les tons et les demi-tons sont-ils placés dans la gamme majeure ?

R. Dans l'ordre suivant, soit que l'on monte, soit que l'on descende cette gamme.

De la 1re à la 2e	un ton.
De la 2e à la 3e	un ton.
De la 3e à la 4e	un demi-ton.
De la 4e à la 5e	un ton.
De la 5e à la 6e	un ton.
De la 6e à la 7e	un ton.
De la 7e à la 8e	un demi-ton.

Exemple:

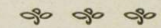


Autre exemple :

ÉCHELLE DIATONIQUE

	do	Huitième degré
demi-ton		
	si	Septième degré
ton		
	la	Sixième degré
ton		
	sol	Cinquième degré
ton		
	fa	Quatrième degré
demi-ton		
	mi	Troisième degré
ton		
	ré	Deuxième degré
ton		
	do	Premier degré

On voit, par ce tableau, que les intervalles de la troisième à la quatrième et de la septième à la huitième, étant plus petits, sont d'un demi-ton, et tous les autres d'un ton.



CHAPITRE XI

Des Intervalles et de leur renversement.

D. Lorsque les notes ne suivent pas l'ordre de la gamme, comment nomme-t-on la distance qui les sépare ?

R. *Degrés* ou *intervalles disjoints* ; de même qu'on les appelle *conjoints*, lorsqu'ils ne vont que d'un degré à l'autre, comme dans la gamme.

D. Quel est le nombre des intervalles ?

R. On en compte sept, qui sont : la *seconde*, la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte*, la *septième* et l'*octave*.

D. Y en a-t-il qui excèdent ces distances ?

R. Oui ; il y en a encore de *neuvième*, de *dixième* et de *onzième*,

etc. ; mais ces intervalles ne sont que des *secondes*, des *tierces*, des *quartes*, etc., transportées une octave au-dessus ou au-dessous.

D. Comment se comptent les intervalles ?

R. En montant, c'est-à-dire en partant du grave à l'aigu, comme on le voit par l'exemple suivant.

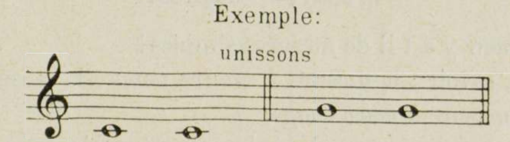
Exemple:



D. Comment nomme-t-on deux notes placées sur le même degré ?

R. Unisson.

Exemple:



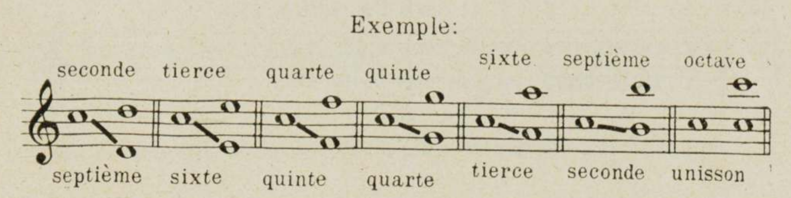
D. Ces intervalles ne peuvent-ils pas être renversés ?

R. Oui.

D. Que donnent-ils par renversement ?

R. La *seconde* donne la *septième* ; la *tierce* donne la *sixte* ; la *quarte* donne la *quinte* ; la *quinte* donne la *quarte* ; la *sixte* donne la *tierce* ; la *septième* donne la *seconde*, et l'*octave*, l'*unisson*. De manière que, dans l'intervalle donné et son renversement, on trouve toujours le nombre *neuf*.

Exemple:



CHAPITRE XII

Des Mesures.

D. Qu'est-ce que la *mesure ?*

R. L'espace séparé par des barres verticales ou perpendiculaires renfermant les signes et les notes qui déterminent les temps.

D. Combien y a-t-il de sortes de mesures ?

R. Deux : les *mesures simples*, et les *mesures composées* qui dérivent des mesures simples.

D. Qu'entendez-vous par mesure simple ?

R. Celle dont chaque temps est *binaire*, c'est-à-dire qu'il renferme deux notes d'égale valeur ou l'équivalent.

D. Qu'entendez-vous par mesure composée ?

R. Celle dont chaque temps est *ternaire*, c'est-à-dire qu'il renferme trois notes d'égale valeur ou l'équivalent.

Mesures simples.

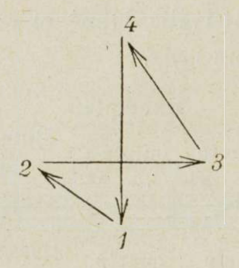
D. Combien y a-t-il de mesures simples ?

R. Trois, savoir : la mesure à *quatre temps*, la mesure à *trois temps* et la mesure à *deux temps*.

D. Comment dirige-t-on la main pour déterminer ces différentes mesures ?

R. La mesure à quatre temps se marque en frappant le premier temps, en portant la main à gauche pour le second, à droite pour le troisième, et en la levant pour le quatrième.

Exemple :



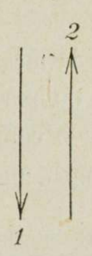
La mesure à trois temps se marque en frappant le premier temps, en portant la main à droite pour le second, et en la levant pour le troisième.

Exemple :



La mesure à deux temps se marque en frappant le premier temps, et en levant la main pour le deuxième.

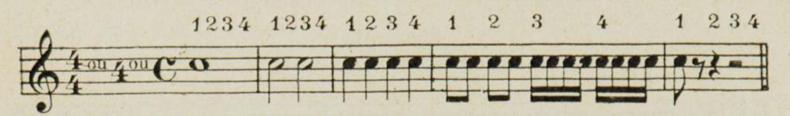
Exemple :



D. Comment désigne-t-on la mesure simple à quatre temps ?

R. Par les chiffres $\frac{4}{4}$ ou 4, ou par le signe C. La valeur de la mesure sera d'une ronde, et celle de chaque temps, une noire ou l'équivalent.

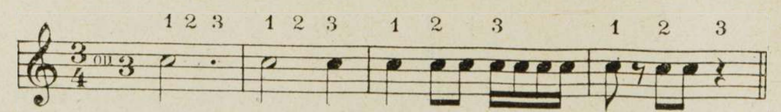
Exemple:



D. Comment désigne-t-on la mesure simple à trois temps ?

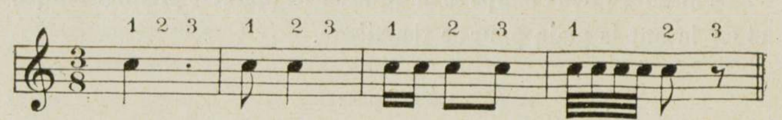
R. Par les chiffres $\frac{3}{4}$ ou 3 . La valeur de la mesure sera d'une blanche pointée, et celle de chaque temps, une noire ou l'équivalent.

Exemple:



On la désigne encore par les chiffres $\frac{3}{8}$; la valeur de la mesure est alors d'une noire pointée ; celle de chaque temps, une croche ou l'équivalent.

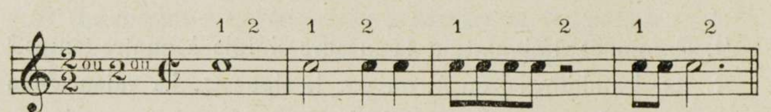
Exemple:



D. Comment désigne-t-on la mesure simple à deux temps?

R. Par les chiffres $\frac{2}{2}$ ou 2, ou par le signe ₵ barré. La valeur de la mesure sera d'une ronde comme dans la mesure à quatre temps, et celle de chaque temps, une blanche ou l'équivalent.

Exemple:



On la désigne encore par les chiffres $\frac{2}{4}$; la valeur de la mesure est alors d'une blanche seulement, et celle de chaque temps, une noire ou l'équivalent.

Exemple:



Mesures composées.

D. Combien y a-t-il de mesures composées ?

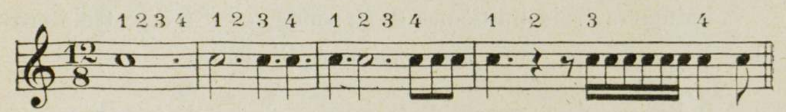
R. Trois également ; savoir : la mesure à *douze-huit*, la mesure à *neuf-huit* et la mesure à *six-huit*.

D. Comment désigne-t-on la mesure à *douze-huit* ?

R. Par les chiffres $\frac{12}{8}$. La valeur de la mesure sera d'une ronde pointée, et celle de chaque temps, une noire pointée ou trois croches équivalentes.

La main se dirige comme dans la mesure simple à quatre temps, d'où elle dérive.

Exemple:

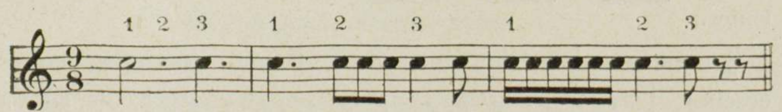


D. Comment désigne-t-on la mesure à *neuf-huit* ?

R. Par les chiffres $\frac{9}{8}$. La valeur de la mesure sera de trois noires pointées, une noire pointée pour chaque temps ou trois croches équivalentes.

La main se dirige comme dans la mesure simple à trois temps, d'où elle dérive.

Exemple:

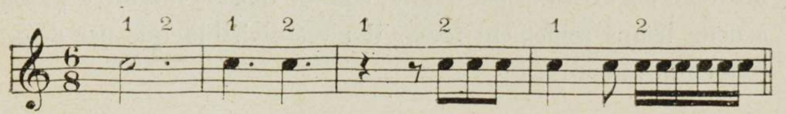


D. Comment désigne-t-on la mesure à *six-huit* ?

R. Par les chiffres $\frac{6}{8}$. La valeur de la mesure sera d'une blanche pointée, une noire pointée pour chaque temps ou trois croches équivalentes.

La main se dirige comme dans la mesure simple à deux temps, d'où elle dérive.

Exemple:



On a vu, dans ces trois dernières mesures, que tous les temps de chacune d'elles renfermaient trois croches, signes distinctifs des mesures composées.

D. Dans les mesures soit simples, soit composées, indiquées à la clef par deux chiffres placés l'un sous l'autre, quelle est la signification de ces mêmes chiffres ?

R. Le chiffre supérieur, appelé *numérateur*, indique toujours le nombre de notes que doit renfermer la mesure ; et le chiffre inférieur, appelé *dénominateur*, indique l'espèce de ces mêmes notes ; ainsi : $\frac{3}{4}$ indiquera trois quarts de ronde, c'est-à-dire trois noires, ou autres notes équivalentes.

$\frac{3}{8}$ indiquera trois huitièmes de la ronde, c'est-à-dire trois croches ou autres notes équivalentes.

$\frac{2}{4}$ indiquera deux quarts de la ronde, c'est-à-dire deux noires ou autres notes équivalentes.

$\frac{6}{8}$ indiquera six huitièmes de la ronde, c'est-à-dire six croches ou autres notes équivalentes.

$\frac{9}{8}$ indiquera neuf huitièmes de la ronde, c'est-à-dire neuf croches ou autres notes équivalentes.

$\frac{12}{8}$ indiquera douze huitièmes de la ronde, c'est-à-dire douze croches ou autres notes équivalentes.

D. N'y a-t-il pas une règle générale pour savoir à combien de temps on doit battre une mesure fractionnaire quelconque ?

R. Oui ; toute mesure fractionnaire dont le chiffre supérieur est un nombre *impair*, comme $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{9}{8}$, se bat à trois temps ; et celle dont le chiffre supérieur est *pair* se bat à quatre temps, toute fois qu'il est divisible par quatre, comme dans la mesure à $\frac{12}{8}$, ou à deux temps seulement lorsqu'il n'est divisible que par deux, comme la mesure à $\frac{6}{8}$.

N. B. — Il y a encore d'autres mesures simples ou composées qu'on a cru pouvoir retrancher ici : $\frac{2}{1}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{16}$, etc.

Ces mesures suivent du reste les règles qui viennent d'être exposées.

Mentionnons également les mesures à 5 temps et à 7 temps qui peuvent se décomposer : la première, en 2 mesures, dont l'une à 2 et l'autre à 3 temps ; la seconde, en 2 mesures, dont l'une à 3 et l'autre à 4 temps.

Exemple:



CHAPITRE XIII

Des Signes d'altération.

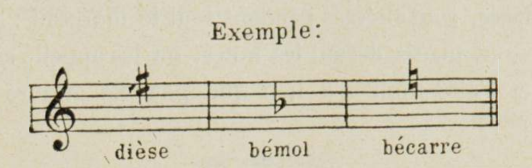
D. Les tons et demi-tons sont-ils toujours naturels ?

R. Non ; ils sont quelquefois altérés par des signes qu'on nomme *accidents* ou *signes d'altération*.

D. Quel est le nombre de ces signes ?

R. Ils sont au nombre de trois ; savoir : le *dièse*, le *bémol* et le *bécarre*.

Exemple:



D. A quoi servent-ils ?

R. Le *dièse* hausse la note d'un demi-ton, le *bémol* la baisse d'un demi-ton, le *bécarre* la remet dans son ton naturel.

Exemple:



Le bécarre, après une note diésée, baisse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé ; après une note bémolisée, au contraire, il élève d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé pour la remettre dans son ton naturel.

D. N'emploie-t-on pas encore d'autres signes d'altération ?

R. Oui ; le double dièse et le double bémol.

Exemple:



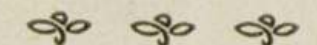
D. Quel est leur effet ?

R. Le double dièse hausse d'un demi-ton une note qui a déjà été diésée, et le double bémol baisse d'un demi-ton une note qui a déjà été bémolisée.

Le bécarre suffit à la remettre dans son ton naturel.

D. Les signes d'altération sont-ils toujours placés avant les notes ?

R. Non ; ils sont quelquefois placés à la suite de la clef ; alors on les appelle signes naturels, et les notes, sur les lignes desquelles ils sont placés, sont altérées pendant tout le morceau ; au lieu que lorsqu'ils sont placés devant les notes, on les appelle signes accidentels, et l'altération n'a lieu que pour la mesure où ils se trouvent.



CHAPITRE XIV

De la position des dièses et des bémols à la clef.

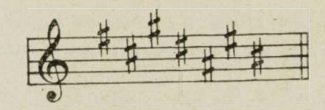
D. Combien peut-on rencontrer de dièses et de bémols à la clef ?

R. On peut en rencontrer jusqu'à sept ; les dièses se posent de *quinte* en *quinte* en montant ou de *quarte* en *quarte* en descendant, ce qui revient au même. Les bémols, au contraire, se posent de *quinte* en *quinte* en descendant ou de *quarte* en *quarte* en montant.

D. Où place-t-on le premier dièse ?

R. Le premier dièse se place sur le *fa*, le deuxième sur le *do*, le troisième sur le *sol*, le quatrième sur le *ré*, le cinquième sur le *la*, le sixième sur le *mi* et le septième sur le *si*.

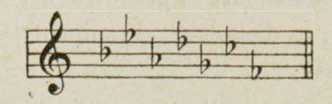
Exemple:



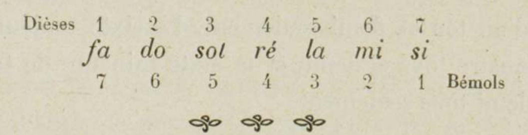
D. Où place-t-on le premier bémol ?

R. Le premier bémol se place sur le *si*, le deuxième sur le *mi*, le troisième sur le *la*, le quatrième sur le *ré*, le cinquième sur le *sol*, le sixième sur le *do* et le septième sur le *fa*.

Exemple:



Il est à remarquer que la position des bémols est tout à fait inverse de celle des dièses.



Dièses	1	2	3	4	5	6	7	
	fa	*do*	*sol*	*ré*	*la*	*mi*	*si*	
	7	6	5	4	3	2	1	Bémols

CHAPITRE XV

Des diverses significations du mot TON et des différents modes.

D. Quelles sont les diverses significations du mot *ton* ?

R. Par *ton*, on comprend, comme nous l'avons déjà dit, la distance qu'il y a d'une note à l'autre, comme de *do* à *ré* et de *ré* à *mi*. On comprend aussi par *ton* la note principale sur laquelle un morceau de musique est établi, et cette note alors se nomme *tonique*.

DU MODE MAJEUR ET DU MODE MINEUR.

D. Le ton dans lequel on écrit un morceau de musique a-t-il toujours le même caractère ?

R. Non ; il a deux caractères qu'on nomme *modes*, l'un *majeur* et l'autre *mineur*.

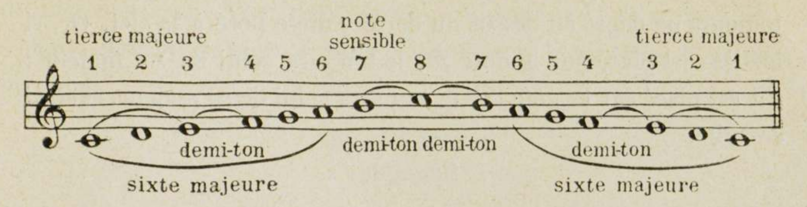
D. Comment distingue-t-on le mode majeur du mode mineur ?

R. Dans le mode majeur, la *première tierce* et la *sixte* sont toujours majeures, et dans le mode mineur la tierce et la sixte doivent être mineures.

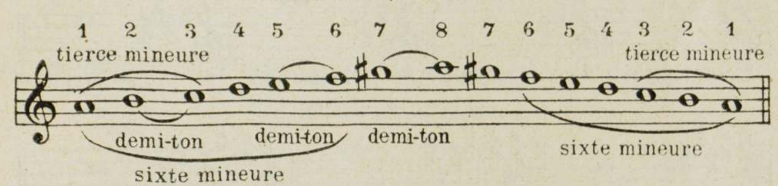
D. Quelle différence y a-t-il entre une tierce majeure et une tierce mineure, et entre une sixte majeure et une sixte mineure ?

R. La tierce majeure est composée de deux tons, et la tierce mineure d'un ton et demi seulement. La sixte majeure est composée de quatre tons et demi, et la sixte mineure de trois tons et de deux demi-tons seulement.

Gamme de *do*, mode majeur



Gamme de *la*, mode mineur



Comme il se trouve quelquefois dans le mode mineur que la sixième note de la gamme forme une sixte *majeure* (en montant seulement), ce qui serait en contradiction avec la règle précédente, il suffira que la première tierce, c'est-à-dire les trois premières notes de la gamme, ne forment qu'un ton et demi pour déterminer le mode mineur.

Gamme de *la* mineur, avec la sixte majeure en montant.



CHAPITRE XVI

De la manière de connaître en quel ton est un morceau de musique, d'après le nombre de dièses ou de bémols placés à la clef.

D. Comment faire pour connaître en quel ton est un morceau de musique d'après le nombre de dièses placés à la clef ?

R. Le ton majeur, ou première note de la gamme, se trouvera toujours un degré au-dessus du dernier dièse posé à la clef. Or, si le dièse est placé sur la note *fa*, le ton sera celui de *sol* majeur ; s'il est placé sur la note *do*, le ton sera celui de *ré* majeur, et ainsi de suite.

Exemple:

Toniques majeures avec des dièses à la clef



On doit remarquer dans l'exemple précédent que dans les deux derniers tons majeurs les toniques sont diésées, parce qu'elles se trouvaient déjà altérées dans le nombre des dièses posés à la clef.

D. Quel sera le procédé avec des bémols ?

R. Le ton majeur se trouvera toujours une *quinte*, c'est-à-dire cinq notes au-dessus du dernier bémol posé à la clef. Or, si le bémol se trouve sur la note *si*, le ton sera celui de *fa* majeur ; s'il est sur la note *mi*, le ton sera celui de *si*♭ majeur, et ainsi de suite.

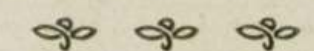
Exemple:

Toniques majeures avec des bémols à la clef



On peut encore prendre pour *tonique*, ou première note du ton, l'avant-dernier des bémols posés à la clef ; ainsi, avec deux bémols,

qui sont *si* ♭ et *mi* ♭, la tonique sera *si* ♭, le *si* ♭ étant l'avant-dernier des deux. Avec trois bémols, qui sont *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭, la tonique sera *mi* ♭, le *mi* ♭ étant l'avant-dernier des trois, et ainsi de suite.



CHAPITRE XVII

De la nécessité d'employer les dièses et les bémols dans les différents tons.

GAMMES MAJEURES AVEC DES DIÈSES.

D. Pourquoi faut-il un dièse dans le ton de *sol*, deux dans le ton de *ré*, trois dans le ton de *la*, etc. ?

R. Toute gamme majeure devant être composée de cinq tons et de deux demi-tons, et ces deux demi-tons placés, l'un du troisième au quatrième degré, l'autre du septième au huitième degré, il faut nécessairement, lorsque la note *sol* prend la dénomination de *tonique*, ou première note de la gamme, que le *fa*, qui se trouve devenir la sensible, soit diésé pour rétablir le demi-ton qui doit exister de la septième note à la huitième, autrement il resterait un ton.

Exemple:

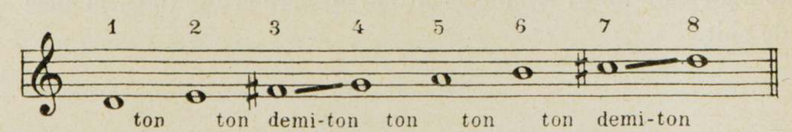
Gamme de *sol* majeur



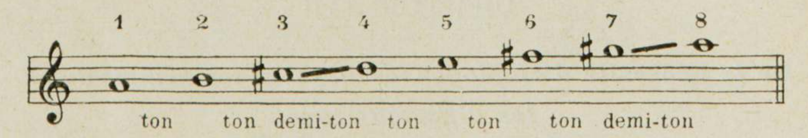
Par la même raison, il faudra deux dièses dans le ton de *ré* majeur, trois dans celui de *la* majeur, quatre dans celui de *mi*, etc.

Exemple:

Gamme de *ré* majeur



Gamme de *la* majeur



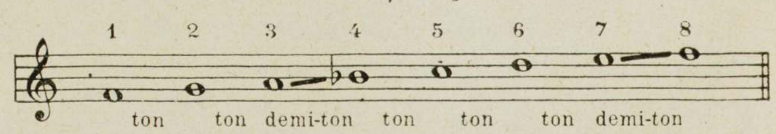
GAMMES MAJEURES AVEC DES BÉMOLS.

D. Pourquoi faut-il un bémol dans le ton de *fa*, deux dans celui de *si* bémol, trois dans celui de *mi* bémol, etc. ?

R. Lorsque la note *fa* prend la dénomination de *tonique*, ou première note de la gamme, le premier demi-ton, qui doit se trouver du troisième au quatrième degré, c'est-à-dire de *la* à *si*, ne s'y trouverait plus si on laissait ces deux notes dans leur état naturel ; il faut donc baisser le *si*, par le moyen du bémol, pour rétablir le demi-ton qui doit exister de la troisième note à la quatrième.

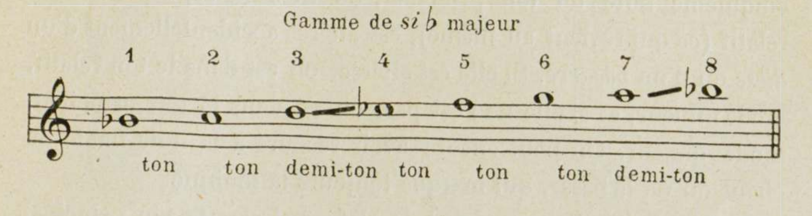
Exemple:

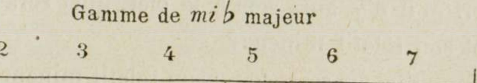
Gamme de *fa* majeur

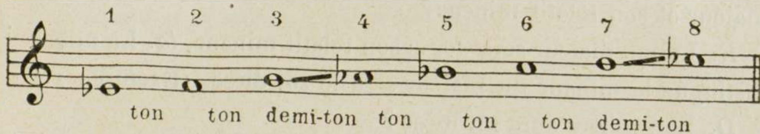


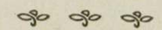
C'est pour observer cette même règle de succession de tons et de demi-tons dans la gamme qu'il faudra deux bémols dans le ton de *si* ♭ majeur, trois dans celui de *mi* ♭ majeur, etc.

Exemple:









CHAPITRE XVIII

Distinction du Ton principal du Ton relatif.

D. Un chant sera-t-il toujours dans un ton majeur, d'après le nombre de dièses ou de bémols que porte la clef?

R. Non ; il peut être dans un ton majeur, qu'on nomme *principal*, ou dans un ton mineur, qu'on nomme *relatif*.

D. Pourquoi le mineur est-il appelé *relatif* ?

R. Parce qu'il porte le même nombre de dièses ou de bémols que son principal majeur et qu'il en dérive.

D. Comment procéder pour trouver le ton relatif ?

R. Le ton principal une fois connu, d'après les règles précédentes, on descendra de ce ton majeur une tierce mineure, et cette troisième note sera la première du ton relatif.

D. Maintenant, comment faudra-t-il procéder pour distinguer si l'on est dans le ton principal, *mode majeur*, ou dans le ton relatif, *mode mineur* ?

R. Il faut regarder si, dans les premières mesures du chant, la cinquième note du ton principal, ou bien la septième du ton relatif (ce qui revient au même), est altérée accidentellement d'un *dièse* ou d'un *bécarre*. Si elle est altérée, on est dans le ton relatif, mode mineur, et si elle ne l'est pas, on est dans le ton principal, mode majeur. On peut encore avoir recours à la note finale du chant ou de la basse, qui marque toujours la tonique.

D. Lorsqu'il n'y aura rien à la clef, quel sera le ton principal majeur et son relatif mineur ?

R. Le ton majeur sera *do*, et son relatif mineur, *la*. La note qui distingue le mineur du majeur sera le *sol* dièse. (Exemple 1.)

D. Lorsqu'il y aura un dièse ?

R. Le ton majeur sera *sol*, son relatif mineur, *mi*. La note qui distingue le mineur du majeur, *ré* dièse. (Exemple 2.)

D. Lorsqu'il y aura deux dièses ?

R. Le ton majeur sera *ré*, son relatif mineur, *si*. La note qui distingue le mineur du majeur, *la* dièse. (Exemple 3.)

D. Lorsqu'il y aura trois dièses ?

R. Le ton majeur sera *la*, son relatif mineur, *fa* dièse. La note qui distingue le mineur du majeur, *mi* dièse. (Exemple 4.)

D. Lorsqu'il y aura quatre dièses ?

R. Le ton majeur sera *mi*, son relatif mineur, *do* dièse. La note qui distingue le mineur du majeur, *si* dièse. (Exemple 5.)

D. Lorsqu'il y aura cinq dièses ?

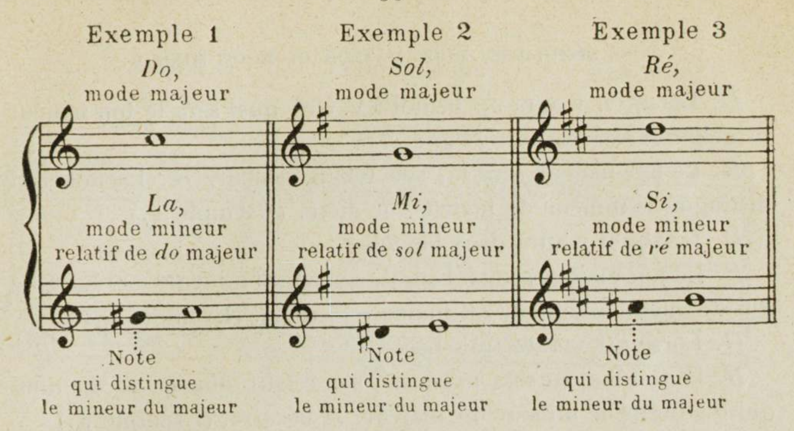
R. Le ton majeur sera *si*, son relatif mineur, *sol* dièse. La note qui distingue le mineur du majeur, *fa* double dièse. (Exemple 6.)

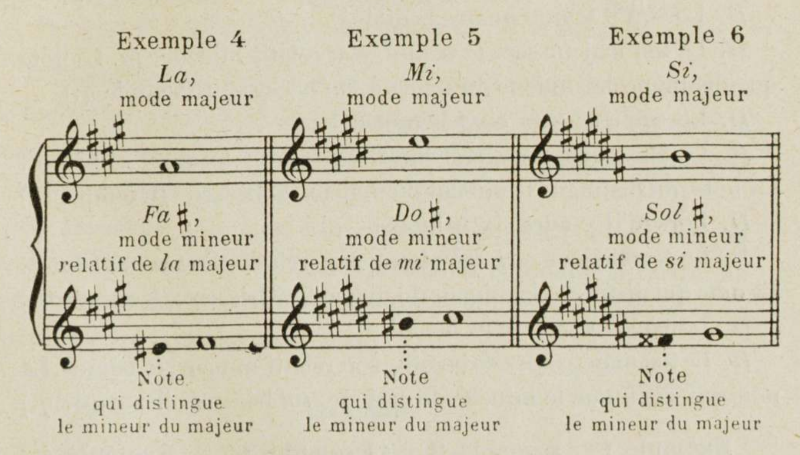
D. Lorsqu'il y aura six dièses ?

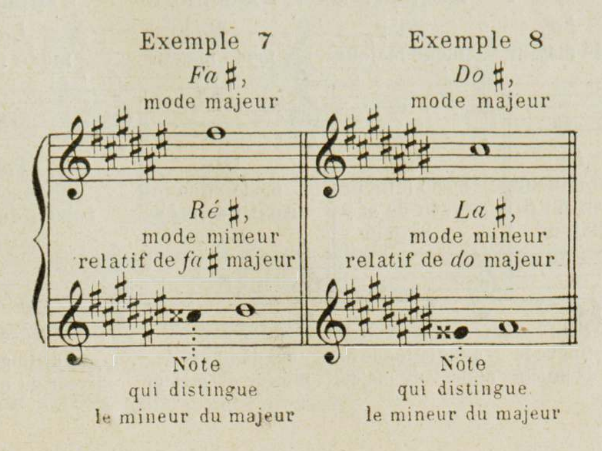
R. Le ton majeur sera *fa* dièse, son relatif mineur, *ré* dièse. La note qui distingue le mineur du majeur, *do* double dièse. (Exemple 7.)

D. Lorsqu'il y aura sept dièses ?

R. Le ton majeur sera *do* dièse, le relatif mineur, *la* dièse. La note qui distingue le mineur du majeur, *sol* double dièse. (Exemple 8.)


Exemple 1
Do,
mode majeur
La,
mode mineur
relatif de *do* majeur
Note
qui distingue
le mineur du majeur
Exemple 2
Sol,
mode majeur
Mi,
mode mineur
relatif de *sol* majeur
Note
qui distingue
le mineur du majeur
Exemple 3
Ré,
mode majeur
Si,
mode mineur
relatif de *ré* majeur
Note
qui distingue
le mineur du majeur


Exemple 4
La,
mode majeur
Fa ♯,
mode mineur
relatif de *la* majeur
Note
qui distingue
le mineur du majeur
Exemple 5
Mi,
mode majeur
Do ♯,
mode mineur
relatif de *mi* majeur
Note
qui distingue
le mineur du majeur
Exemple 6
Si,
mode majeur
Sol ♯,
mode mineur
relatif de *si* majeur
Note
qui distingue
le mineur du majeur


Exemple 7
Fa ♯,
mode majeur
Ré ♯,
mode mineur
relatif de *fa* ♯ majeur
Note
qui distingue
le mineur du majeur
Exemple 8
Do ♯,
mode majeur
La ♯,
mode mineur
relatif de *do* majeur
Note
qui distingue
le mineur du majeur

TONS BÉMOLISÉS, MODE MAJEUR ET MODE MINEUR.

D. Lorsqu'il y aura un bémol à la clef, quel sera le ton majeur principal et son relatif mineur ?

R. Le ton majeur sera *fa*, son relatif mineur, *ré*. La note qui distingue le mineur du majeur, *do* dièse. (Exemple 1.)

D. Lorsqu'il y aura deux bémols ?

R. Le ton majeur sera *si* bémol, son relatif mineur, *sol*. La note qui distingue le mineur du majeur, *fa* dièse. (Exemple 2.)

D. Lorsqu'il y aura trois bémols ?

R. Le ton majeur sera *mi* bémol, son relatif mineur, *do*. La note qui distingue le mineur du majeur, *si* bécarre. (Exemple 3.)

D. Lorsqu'il y aura quatre bémols ?

R. Le ton majeur sera *la* bémol, son relatif mineur, *fa*. La note qui distingue le mineur du majeur, *mi* bécarre. (Exemple 4.)

D. Lorsqu'il y aura cinq bémols ?

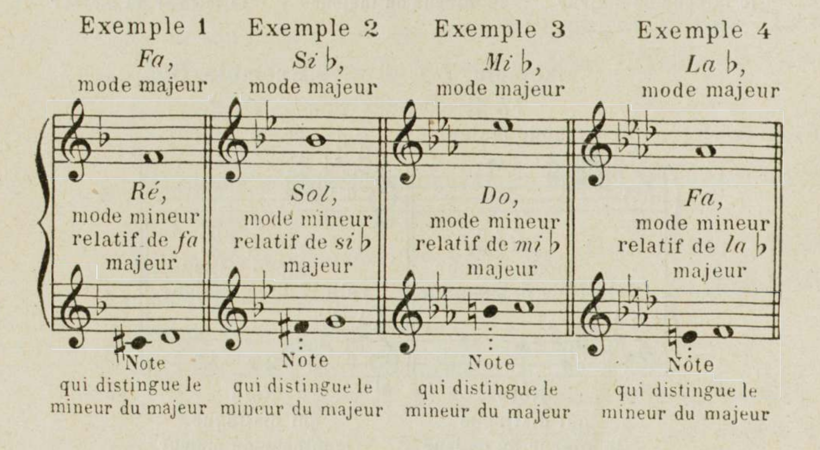
R. Le ton majeur sera *ré* bémol, son relatif mineur, *si* bémol. La note qui distingue le mineur du majeur, *la* bécarre. (Exemple 5.)

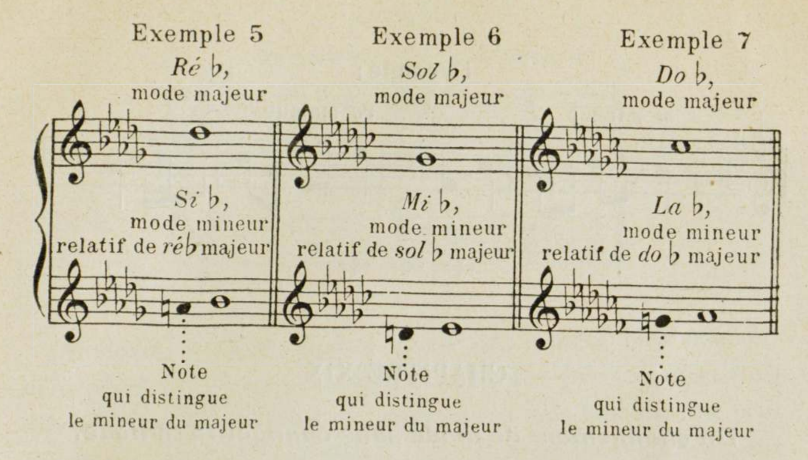
D. Lorsqu'il y aura six bémols ?

R. Le ton majeur sera *sol* bémol, son relatif mineur, *mi* bémol. La note qui distingue le mineur du majeur, *ré* bécarre. (Exemple 6.)

D. Lorsqu'il y aura sept bémols ?

R. Le ton majeur sera *do* bémol, son relatif mineur, *la* bémol. La note qui distingue le mineur du majeur, *sol* bécarre. (Exemple 7.)





D. Maintenant que vous savez la marche à suivre pour distinguer le ton relatif mineur de son principal majeur, que faut-il faire, un ton mineur étant désigné, pour trouver le mode majeur avec lequel il a de l'analogie ?

R. De même que pour connaître le ton relatif mineur on est descendu une tierce mineure au-dessous de la tonique majeure, on reprendra la tierce mineure au-dessus de la tonique mineure, et on aura retrouvé la tonique majeure.

Exemple:



D. Dans le cas où il y aurait des dièses ou des bémols à la clef, quel changement cela apporterait-il ?

R. Aucun, le ton principal et son relatif portant toujours à la clef le même nombre de dièses ou de bémols.

Dans tous les cas il faudra remettre dans son ton naturel la note sensible du mode mineur, qui devient la dominante du majeur, et qui n'était altérée qu'accidentellement.

Exemple :



CHAPITRE XIX

Du changement de mode sans changer la tonique.

D. Ne pourrait-on pas changer le mode d'un morceau sans en changer la tonique ?

R. Oui ; il suffit, pour passer d'un mode majeur à un mode mineur, même tonique, de retrancher trois dièses de la clef, ou d'y ajouter trois bémols, soit qu'il y en ait déjà ou non.

Exemple :



D. Que faut-il faire, quand on ne peut ôter trois dièses de la clef, comme dans la gamme de *ré*, qui n'en a que deux, et de *sol*, qui n'en a qu'un ?

R. Il faut ajouter autant de bémols qu'il manque de dièses à retirer.

Exemple:



On suivra la même marche, dans le sens inverse, bien entendu, pour passer du mineur au majeur, c'est-à-dire qu'on ajoutera trois dièses à la clef ou qu'on en retranchera trois bémols. On peut prendre les exemples précédents, en comparant toutefois le *mineur* au *majeur*.

CHAPITRE XX

Des divers genres de musique.

D. Qu'entendez-vous par le mot *genre* ?

R. En musique, le mot *genre* s'applique aux différentes espèces de mélodie.

D. Combien en distingue-t-on de sortes ?

R. Trois : 1° le genre diatonique ; 2° le genre chromatique ; 3° le genre enharmonique.

D. Quel est le genre diatonique ?

R. Celui qui procède par tons et par demi-tons.

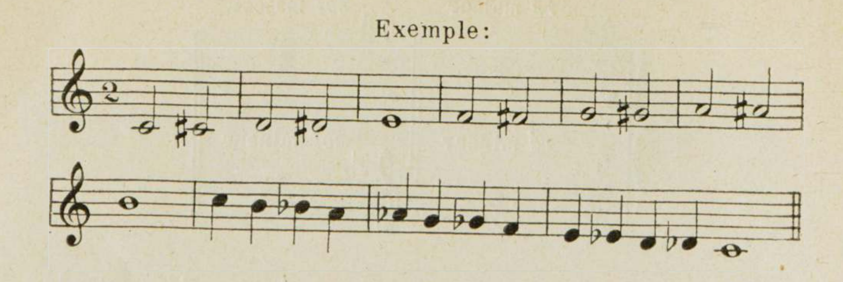
Exemple:



D. Quel est le genre chromatique ?

R. Celui qui procède par demi-tons majeurs et mineurs.

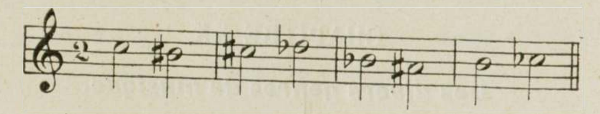
Exemple :



D. Quel est le genre enharmonique ?

R. Celui dont deux notes, formant un intervalle de seconde, ne donnent néanmoins que le même son, comme *do* naturel et *si* dièse, *do* dièse et *ré* bémol.

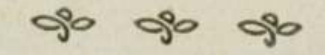
Exemple :



N. B. Cette définition n'est applicable qu'aux instruments à clavier (piano, orgue) et aux instruments à vent (flûtes, hautbois, trompettes, etc.).

Elle n'est pas applicable aux violons, altos, violoncelles, contrebasses.

En effet, il faut remarquer que pour les instruments à clavier, la touche de *si* dièse est la même que celle de *do* naturel ; la touche de *do* dièse est également celle de *ré* bémol, etc.



CHAPITRE XXI

Des intervalles altérés et de leurs renversements.

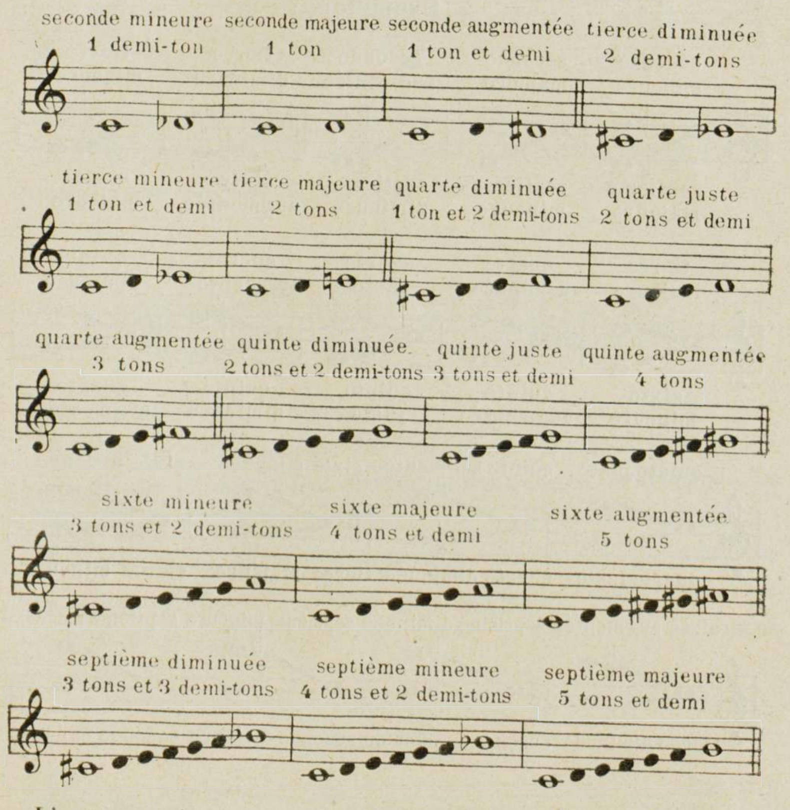
D. Les différents intervalles, dont on a parlé plus haut, souffrent-ils des altérations ?

R. Oui ; on peut les diminuer ou les augmenter.

D. Sous combien de faces se présentent-ils ?

R. Sous trois faces différentes, comme on le voit par le tableau ci-dessous.

Exemple:



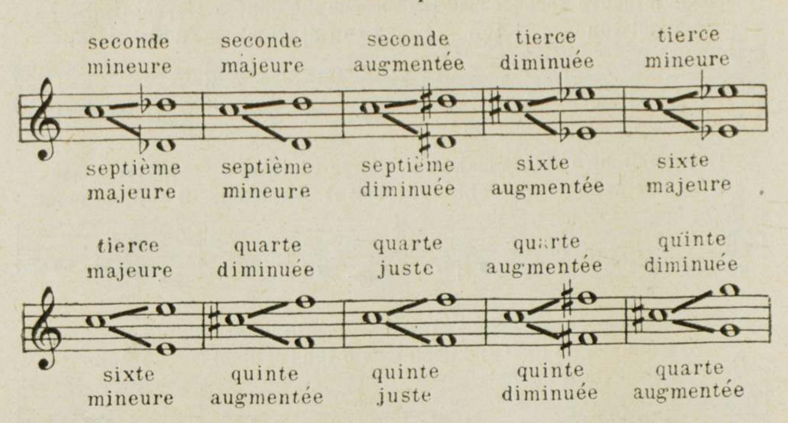
L'octave, qui est composée de cinq tons et de deux demi-tons, ne s'altère point.

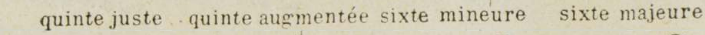
RENVERSEMENT DES INTERVALLES ALTÉRÉS.

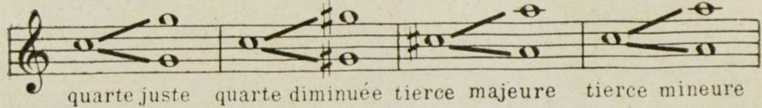
D. Quelle remarque y a-t-il à faire dans le renversement des intervalles altérés ?

R. Dans le renversement des intervalles altérés, ceux qui étaient *majeurs* deviennent *mineurs ;* les *mineurs* deviennent *majeurs ;* les *augmentés* deviennent *diminués ;* les *diminués* deviennent *augmentés ;* les *justes* restent *justes*.

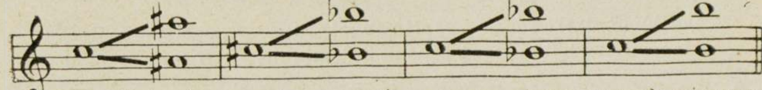
Exemple:







sixte augmentée septième diminuée septième mineure septième majeure



CHAPITRE XXII

Des liaisons ou coulés, détachés et syncopes.

D. Qu'est-ce qu'une *liaison ?*

R. La liaison ou *coulé* est une petite ligne courbe ⁀ qui lie deux ou plusieurs notes ensemble ; on l'emploie encore pour lier deux notes sur le même degré, et alors la seconde ne doit pas être répétée.

Exemple:



D. Comment désigne-t-on le *détaché ?*

R. Par des points ou virgules, placés au-dessus des notes, et qui indiquent qu'elles doivent être détachées ou piquées.

Exemple:



D. Qu'est-ce que la *syncope ?*

R. C'est le prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible ; il faut distinguer deux sortes de syncopes, la régulière et l'irrégulière, ou brisée.

La syncope régulière s'écrit de deux manières : 1° par une note qui partage également sa valeur entre un temps faible ou la partie faible d'un temps, et un temps fort ou la partie forte du temps suivant.

Exemple:

Syncopes régulières.



2° Par deux notes d'égale valeur, placées sur le même degré, et liées ensemble par une courbe.

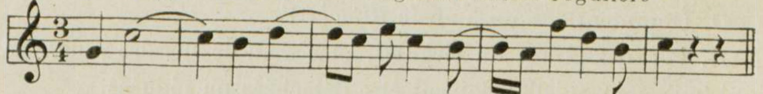
Exemple:



D. Comment reconnaissez-vous la syncope irrégulière ou brisée ?

R. C'est celle qui est formée par deux notes, placées sur le même degré et liées ensemble, mais qui n'ont point la même valeur.

Exemple:

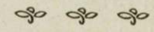


D. Qu'entendez-vous par *temps forts* et *temps faibles ?*

R. Les temps d'une mesure quelconque se divisent toujours en temps forts et faibles. Dans les mesures à *quatre temps*, le premier et le troisième sont forts, le deuxième et le quatrième sont faibles.

Dans les mesures à *trois temps*, le premier est presque toujours fort, le deuxième et le troisième, faibles.

Dans la mesure à *deux temps*, le premier est fort et le deuxième, faible.



CHAPITRE XXIII

Des différents signes employés dans la musique.

DU RENVOI ET DE LA REPRISE

D. Qu'est-ce que le *renvoi ?*

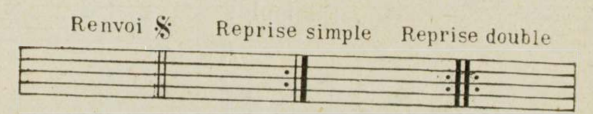
R. Le renvoi, qui se marque par le signe suivant : 𝄋, indique qu'il faudra reprendre à l'endroit où il se trouve, quand on le verra reparaître une seconde fois, et continuer jusqu'au mot *fin.*

On met souvent avec ce signe les deux lettres *D. C.*, abréviation des mots italiens *da capo* (qui signifient : reprenez au commencement).

D. Qu'est-ce que la *reprise ?*

R. La reprise, marquée par deux barres verticales précédées ou suivies de deux points, indique qu'il faudra répéter deux fois la partie de musique enfermée par ces deux barres ; elle est tantôt simple, tantôt double.

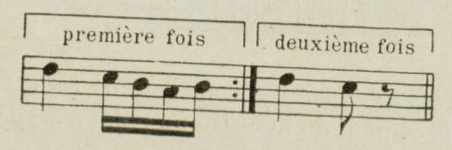
Exemple:



D. N'est-il pas des cas où l'on écrit à la fin de chaque reprise 1re *fois* et 2e *fois ?*

R. Oui ; et alors cela signifie que, si l'on recommence cette période, lorsqu'on sera de nouveau arrivé à ce signe 1re *fois*, on devra le supprimer et passer tout de suite à la 2e *fois* pour continuer.

Exemple:



DU POINT D'ORGUE.

D. Qu'est-ce que le *point d'orgue ?*

R. Le point d'orgue est un demi-cercle au-dessous duquel est un point 𝄐 ; il a trois significations.

1° *Point de repos ;* 2° *point d'arrêt ;* 3° *point final.*

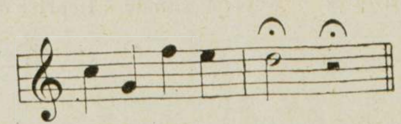
Comme point de repos, il est placé sur une note où le chant peut être suspendu, ou bien sur une note précédant la note finale ; dans ce dernier cas, on peut y ajouter quelques notes d'agrément.

Exemple:



Comme point d'arrêt, il est placé sur une note et sur le silence qui la suit ; il indique qu'on doit quitter la note aussitôt qu'on l'a nommée, et rester sur le second point placé sur le silence.

Exemple:



Comme point final, il est placé sur la première note d'une mesure et suivi d'un trille ; alors on peut y ajouter tous les traits d'agréments qu'on veut.

Exemple:



Quelques auteurs modernes emploient ce signe : ⊓ pour indiquer dans le courant du morceau un point d'orgue *très court*.

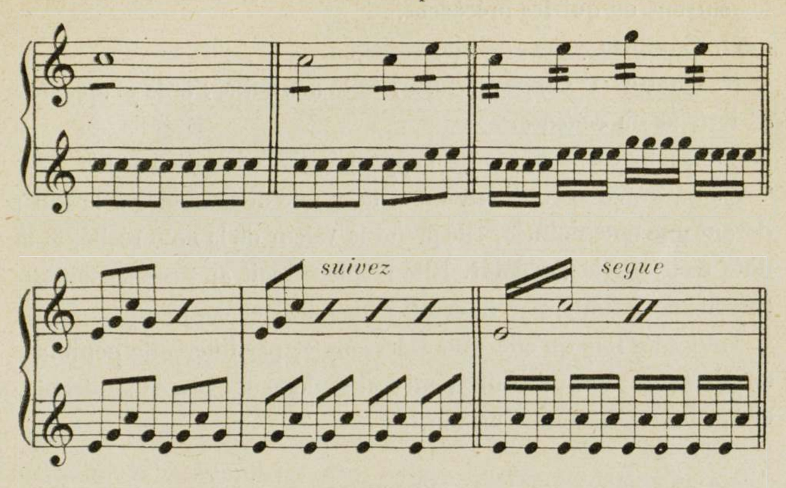
DE L'ABRÉVIATION.

D. Qu'est-ce que l'*abréviation ?*

R. L'abréviation est un signe qui consiste à indiquer :

1° La décomposition d'une valeur de note quelconque en des croches, doubles, triples ou quadruples, au moyen d'une barre simple, double, triple ou quadruple, placée au-dessous de la note ; 2° la répétition d'un groupe quelconque de notes, au moyen d'une barre simple, double, triple ou quadruple, placée après le groupe et souvent accompagnée du mot italien *segue* ou *suivez*.

Exemple:



DU GUIDON

D. Qu'est-ce que le *guidon* ?

R. C'est une espèce d'ɴ qui se place à l'extrémité de la portée pour indiquer quelle doit être la première note de la portée suivante. (Ce signe ne se rencontre plus guère que dans les publications anciennes.)

Exemple:

CHAPITRE XXIV

Des Notes d'agrément.

D. Qu'est-ce que vous entendez par *notes d'agrément* ?

R. De petites notes placées dans le cours d'une mesure, sans en

augmenter la durée. Elles empruntent leur valeur sur les notes qui les suivent ou qui les précèdent.

D. Combien y en a-t-il de sortes ?

R. Quatre : 1° l'*appoggiatura* ; 2° le *mordante* ; 3° le *gruppetto* ; 4° le *trille* ou *cadence*.

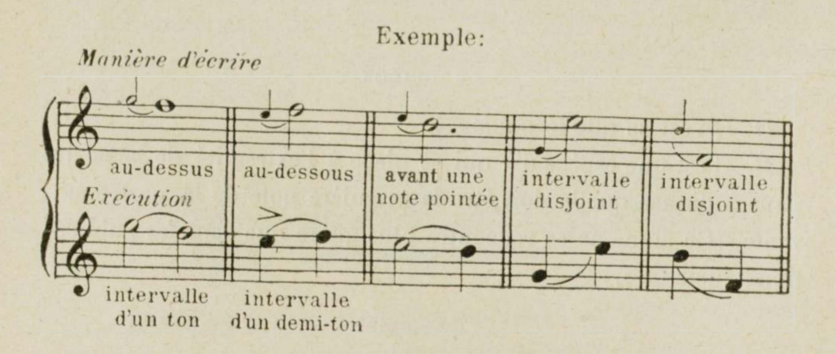
D. Quelle est la durée de l'*appoggiatura* et sa distance ?

R. Sa durée est ordinairement la moitié de la note qui la suit : devant une note pointée, elle prend la valeur de la note réelle, et la note réelle celle du point. Elle se place, soit au-dessus, soit au-dessous de la note, par intervalles disjoints et conjoints.

Toutes les fois qu'elle est au-dessous et par intervalle conjoint, elle doit être distante d'un demi-ton seulement ; placée au-dessus, elle peut être distante d'un ton.

Exemple:

Manière d'écrire



Quand l'*appoggiatura* doit être exécutée avec rapidité, quelle que soit la valeur de la note réelle, on la traverse par un petit trait.

Exemple:



Exécution

D. Comment désigne-t-on le *mordante* ?

R. On le désigne par deux petites notes placées de même que l'*appoggiatura*, ou par un trait serpenté au-dessus de la note.

Exemple:



D. Comment désigne-t-on le *gruppetto* ?

R. On le désigne par un groupe de trois ou quatre notes placées de même que l'*appoggiatura*, ou par le signe ∾ placé au-dessus de la note ou d'un point ; quelquefois ce signe est accompagné d'un dièse, d'un bémol ou d'un bécarre placés au-dessus et au-dessous ; alors les petites notes placées, soit au-dessus, soit au-dessous de la note principale, subissent l'influence des différents signes.

Exemple:



D. Comment désigne-t-on le *trille* ou *cadence* ?

R. On le désigne par les lettres *tr*, placées au-dessus de la note, et il indique le battement accéléré de la note supérieure avec celle où se trouve écrit le *tr*.

Exemple:



❧ ❧ ❧

CHAPITRE XXV

Des Accents.

D. Qu'est-ce que l'on appelle *accents ?*

R. On appelle ainsi des signes qui servent à varier les diverses parties d'un chant, en leur donnant l'expression de la force ou de la douceur.

D. Comment s'indiquent ces accents ?

R. Par différents signes ou mots italiens.

Le signe ⟨ indique que le son doit être augmenté progressivement.

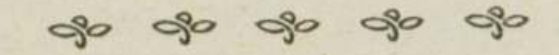
Le signe ⟩ indique que le son doit être diminué de la même manière.

La réunion de ces deux signes :

en renforçant en diminuant

indique que l'on doit commencer doucement et renforcer graduellement jusqu'au milieu, puis diminuer insensiblement jusqu'à la fin.

On se sert encore de beaucoup de mots italiens pour indiquer les différentes nuances et les différents mouvements. On trouvera, ci-après, les principaux termes avec leur signification.



Termes de nuances et d'expression.

Termes italiens.		Signification.
Piano	*P* ou *p*	Doux, faible.
Pianissimo	*PP* ou *pp*	Très doux, très faible.
Dolce	*dol.*	Avec douceur.
Forte	*F* ou *f*	Fort.
Fortissimo	*FF* ou *ff*	Très fort.
Mezzo forte	*m. f.*	Demi-fort.
Sforzando	*fz.* ou *sfz.*	En forçant subitement sur la note.
Rinforzando	*rinf.* ou *rfz.*	En renforçant.
Crescendo	*cresc.*	En augmentant de force.
Decrescendo	*decresc.*	En diminuant de force.
Smorzando	*smorz.*	En laissant mourir le son peu à peu.
Morendo		En mourant.
Espressivo	*espr.*	Expressif.
Affettuoso		Affectueux.
Maestoso		Majestueux.
Cantabile		Chanter avec goût.
Con espressione		Avec expression.
Legato		Lié.
Leggiero		Léger.
Con anima		Avec âme.
Con spirito		Avec esprit.
Con grazia		Avec grâce.
Con gusto		Avec goût.
Con delicatezza		Avec délicatesse.
Con allegrezza		Avec allégresse.
Con fuoco		Avec feu.
Calendo		En échauffant l'exécution.
Con calore		Avec chaleur.
Con forza		Avec force.
Animato		Animé.
Ben marcato		Bien marqué.
Ad libitum		A volonté.
A piacere		A plaisir.
Poco à poco		Peu à peu.
Doloroso		Douloureux.
Con moto		Avec mouvement.

Termes italiens.		Signification.
Con brio	ou *brioso*	Avec du brillant.
Scherzando		En badinant.
Sempre		Toujours.
Staccato	*stacc.*	Détaché.
Portamento		Porté.
Ritardando		En retardant.
Rallentando	*rall.*	En ralentissant.
Ritenuto	*rit.*	Retenu.
Accelerando	*accel.*	En accélérant.
Stringendo	*string.*	En serrant.

Termes qui indiquent le mouvement.

Termes italiens.		Signification.
A tempo	ou *tempo 1°*	Premier mouvement.
Grave		Le plus lent de tous les mouvements.
Largo		Large, sévère.
Lento		Lent.
Larghetto		Moins sévère, moins lent que le *largo*.
Adagio		Posément.
Andante		Ni trop lent, ni trop vite, gracieux.
Andantino		Un peu moins lent.
Tempo di minuetto		Temps de menuet.
Tempo di marcia		Temps de marche.
Allegretto		D'une vivacité modérée.
Allegro		Gai, vif.
Presto		Vif, animé.
Prestissimo		Très vif.
Mosso		Animé.
Moderato		Modéré.
Non troppo		Pas trop.
Commodo		Commode.
Molto		Beaucoup.

TABLE DES MATIÈRES

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

ENSEIGNEMENT MUSICAL

Extrait du Catalogue

Cours complet de solfège :

1re Partie. — Cours élémentaire :

Avec accompagnement. . . . . net **4. »**
Sans accompagnement. . . . . — **0.75**

2e Partie. — Cours supérieur :

Avec accompagnement. . . . . — **5. »**
Sans accompagnement. . . . . — **0.75**

CHAPUIS (Auguste). — **Leçons de solfège** à 2 voix. (Enseignement du chant dans les Ecoles de la Ville de Paris.) Cours moyen. . . . . — **1.50**

ROGER-DUCASSE. — **Ecole de la dictée musicale**. 400 exercices gradués. . . . . — **3. »**

PHILIPP (I.). — **Méthode élémentaire de piano**. . . . . — **5. »**

ROQUES (L.). — **Principes théoriques et pratiques de la transposition** . . . — **1. »**

